البحث عن الكنز

يكاد يكون التعامل مع النصوص الأدبية أشبه بالتعامل مع كائنات زئبقية هُلامية، بينها قدرٌ يسيرٌ من الاشتراك ومساحةٌ كبيرة للاختلاف؛ فلا يعثر الدارس على مفاتيحَ تُعينه في القبض على حدودِ نصٍّ ما، وفكِّ مغاليقه، وإثارةِ السحرِ الكامن فيه، حتى يضطره نصٌّ آخر إلى إفراغ جعبته من تلك العدَّة، والبحثِ عن أخرى جديدةٍ تلائم النصّ الجديد.. وهكذا دواليك.

فلكل نص مفتاح، ولكل ناقد رؤيةٌ لإدارة هذه المفاتيح. والمشتَرَكُ الذي يجمع الدارسين هو افتراض وجود كنز[1] كامنٍ في النص، يحتاج إلى يدٍ خبيرةٍ تسلّط الأضواء عليه، فتظهر زئبقية النصوص ومراوغتها من جديد؛ حين تمنح كلَّ قارئٍ وكلَّ دارسٍ سحرَه الخاص - كنزه الخاص، فتتعدد كنوز النص بتعدد القراءات.

وهذا التصور - المبني على وجودِ وديعةٍ في النص - ليس من قبيل الحتميات أو المسلَّمات؛ فلا شيء في الفن نهائِيٌّ ومحسوم. ولذلك يحتاج كلُّ افتراض إلى اختبارٍ لإثبات صحته، وليس افتراضُ وجود الوديعة بمعزلٍ عن ذلك.

ومن أجل خلق مناخ مناسب لاختبارٍ كهذا يحسن بالنصوص المعنيّة أن تكون بعيدةً عن التصنيف القِيَمِي، أو لم يَصل حدُّ تصنيفها، بعد، مرحلةً يمكن أن تُشكِّل مشتركاً ثقافياً للدارسين، فبقيت بعيدةً، نوعاً ما، عن الانحياز إلى أيّ حدٍّ من حدود أحكام القيمة؛ حتى لا يؤثر ذلك في القراءة، ولا يكون أفقُ التوقُّعِ لأيِّ دارسٍ منحازاً مسبقاً. وبسببٍ من جملة الاعتبارات

السابقة رأينا اختيار النتاج الشعري لحمزة شحاتة المتمثّل في ديوانه، لتحقيقه الاشتراطات المطلوبة بنسبةٍ كبيرة.

هل ثمة كنز حقا؟

ما مقدار السحر المطلوب وجوده في النص حتى يثير دارساً ما؟

بهذا السؤال الافتراضي شرعت في قراءة نصوص الديوان، يحدوني الأمل بأنَّ كنزاً مخبوءاً سيتكشف أمام ناظِرَيَّ في نصٍّ ما، ويدفعني دفعاً إليه، ولكنّ النصوص تتالت والكنز مازال موغلاً في الاختباء، حتى انتهت آخر صفحة من الديوان. فعدت إلى قراءة النصوص مرة أخرى، باعتبارها نصّاً واحداً كلّياً؛ علّ هذه القراءة تعيد اكتشاف ما لم تكتشفه القراءة الأولى.. فتكررت الأحداث، وبقي الكنز في غيابه الأول!! مما يعني أن هناك ثغرةً لابد من ردمها. فهل المشكلة في الافتراض السابق للقراءة، أم هي في النصوص نفسها؟ إن ذلك ما دفع إلى صياغة السؤال على نحو آخر يعكس تصوراً مختلفاً: هل يجب أن يكون في النص سحرٌ مخبوء! أم بحسب النص أن يثير فكرةً للدراسة ، فيكون مجالاً تطبيقياً لها؟

يكمن الفرق بين التصوُّرين في أن افتراضَ وجودِ كنزٍ أو سحرٍ هو افتراضٌ متحيِّز، سببه تحيُّز كلمتي (كنز وسحر) إلى حكمِ قيمةٍ واضح، على حين ينأى التصور الآخر عن التحيز بالمطلق.

من هذا المفترق الجديد يممتُ وجهي قِبَلَ الديوان أتفحص نصوصه للمرة الثالثة ، فاستوقفتني مسألةٌ لافتة، سرعان ما تحولت إلى ظاهرةٍ عندما تكرَّرَ حضورُها بين النصوص بأشكالٍ مختلفة، وعلى درجات متباينة، وأعني بذلك ظهورَ إيقاعٍ آخرَ في النصوص غير إيقاع الشعر، يوازيه أحياناً ويتخلَّف عنه أحياناً، يتقدَّمه حيناً ويشوِّش عليه أحايين كثيرة، ألا وهو إيقاع النثر.

إيقاع النثر

والعلاقة بين النثر والشعر قضية في نظرية الأدب لطالما شغلت النقاد والدارسين، ومازالت متاحةً وقابلة للنقاش، بسبب أن الأحكام فيها ليست قطعية؛ فكلما تطوَّرت المناهج وتعددت الرؤى أمكن إضافةُ بُعْدٍ جديد لكلٍّ من طرفي القضية؛ الشعر والنثر. والزاد الأساس الذي يتقوى به الدارسون لكشف علاقات المشاكلة والاختلاف بين النثر والشعر هي النصوص نفسها، بما تثيره من خصوصية وما تتيحه من إمكانات.

وتمتاز نصوص حمزة شحاتة في هذا السياق بخاصية مهمة، فهي تفسح المجال أمام استكناه العلاقة بين النثري والشعري معاً، من غير أن نحتاج إلى نصوص خاصةٍ للنثر وأخرى للشعر؛ إذ تُقدّم فرصةً نادرةً لاختبار العلاقة بينهما في نَصٍّ واحد، على افتراض أن الديوان نصٌّ شعري كبير.

وتنظر هذه الدراسة إلى العلاقة بين الشعر والنثر على أنها ذات طبيعة قد تبدو متناقضة إلى حدٍّ ما، وقطباها على قدر كبير من الافتراق، وقدر آخر أيضاً من الاشتراك . فالأصل في النتاج اللغوي الإنساني أنه كلام، منطوق أو مكتوب، يُعبَّر عن هذا الكلام بالنثر. والكلام نفسه يمكن أن يكون شعراً، بمجموعةٍ من الاشتراطات والاعتبارات، كالتصوير والتخييل والانزياح والإيقاع، إلى آخر ما هنالك من مبادئ الشعرية، وذلك يعني أن الكلام إذا فقد شرط الشعرية عاد إلى أصله نثراً. ومُؤَدَّى هذا أن الشعر موجودٌ في النثر بالقوّة؛ إذا تحققت فيه معايير الشعرية أصبح موجوداً بالفعل وغادر مملكة النثر، كما أن الكرسي موجود بالقوّة في الخشب، فإذا تحققت فيه شروط هندسية فيزيائية معيّنة غدا كرسياً بالفعل، ولم يعد من الصحة بمكان وصفُه بأنه خشبٌ وحسب . وبهذا المعنى يكون الشعر جزءاً من النثر، ولكنه في الوقت نفسه جزءٌ مُنْبَتٌّ ذو خصائص نوعية مفارقة. واشتراكُه مع النثر جاء من جهة كونه جزءاً منه، وافتراقه عنه جاء من جهة خصوصيته النوعية – الكيفية. ولتقريب المسألة أكثر فإننا ننظر إلى النثر على أنه المادة الخام

التي إذا صيغت على شرط الشعرية تحولت إلى شعر. وهذا ما يجعل الشعر والنثر مفترقان مشتركان في آنٍ معاً.

وسيفضي بنا هذا الفهم إلى القول بإمكانية حضور النثر في كثير من النصوص الشعرية، على اعتبار أن الكلام لا يكون شعراً إلا وفقاً لمعايير مخصوصة تنقله من حيّز المادة الخام – النثر – إلى حيّز الشعر، وأي خروج عن هذه المعايير ستؤدي إلى أن يُطِلَّ النثرُ بظِلِّه على ملكوت الشعر. فإذا نظرنا مثلاً إلى معيار الوزن – على اعتبار أنه كان معياراً أساسياً في كثير من نصوص التراث – فسنجد أن أي كسر وزني في البيت الشعري إنما يُمثِّل مظهراً من مظاهر حضور النثر، لأنه خروجٌ على المعيار.

ويمكن أن نتقدم خطوة ونقول: إن أي استخدام لجوازات التفعيلات في أبحر الشعر إذا وصل حداً من الكثافة في النص والإشباع لم يتوافق مع الإيقاع العام للنص المقصود فإنه يمثل مظهراً من مظاهر حضور (النثري) في (الشعري)؛ لأنه يُعد خروجاً عن المعيار ومظهراً عشوائياً لا علّة له ضمن شعرية النص. وكذلك الحال مع اشتراطات الشعر الأخرى أو معاييره. وبهذا المعنى فإن الشعر يصبح خطاباً معيارياً.

وستؤدي هذه النتيجة بالضرورة إلى القول بحضور (النثري) في كل نص شعري، لأن حضوره من قبيل الضرورة الحتمية؛ فأيُّ نص هذا الذي يدّعي تحقيقاً مطلقاً لشرط الشعرية!!

الشعر والنثر – المرأة والرجل

قد تبدو الطبيعة المتشعبة للعلاقة بين الشعر والنثر أكثر قبولاً وتفهماً إذا ما قارناها بمثيلاتها من الحياة نفسها، ولعل أقرب شبيه لها هو نمط العلاقة بين الرجل والمرأة؛ فكما أن الشعر جزء من النثر كذلك المرأة خلقت من الرجل، فهي بهذا المعنى جزء منه. ومع أنها كذلك إلا أنها تمتاز عنه بعدِّها مظهراً جمالياً، كما يمتاز الشعر بعده مظهراً فنياً جمالياً بخلاف النثر

– من جهة اعتباره مادة خام. ولِتَحُوزَ المرأةُ شرطَ كمالِها، كامرأة، عليها أن تنقاد إلى معايير الأنوثة، المتمثلة في مجموعة من الخصائص، من جهة الصوت، والتعابير، والحركة، والنظرة، والمظهر العام... إلخ. ولكن لا نكاد نجد امرأة إلا وقد فاتها جزءٌ من هذه الاشتراطات، يخرجها عن شرط الأنوثة بمقدارٍ ما، كالصوت الأجش، أو الحركات العنيفة، أو القسوة المفرطة ، إلى آخر ما هنالك. وهي في كل هذه الصفات لم تخرج بالمطلق من شرط الأنوثة، ولكنها أنوثة مَشُوبَةٌ بالاسترجال بنسبةٍ ما. فإذا زادت هذه النسبة لدى المرأة فإنها تسترجل وتتحول إلى كائن متناقض في شكله ومضمونه. وقد يؤدي هذا التراكم الكمي لصفات الرجولة لديها إلى تحوُّلٍ نوعي كيفي، يجعلها من جنس الرجال، شكلاً ومضموناً.

ومن حسنات المقارنة بين النثر والشعر وبين الرجل و المرأة أنها تصلح مقدمةً للإجابة عن السؤال: هل يعد ظهور النثر في الشعر من قبيل حُكمِ القيمةِ السلبي الذي يعيد الشعري إلى مادته النثرية الخام؟

إن النص الشعري – شأنه شأن المرأة – إذا فاته تحقيق المعيار بمقدارٍ ما فإن النثر يظهر فيه بالمقدار ذاته، ولذلك قلنا: لا يكاد يخلو نص شعري من حضور نثري، بسبب عدم وجود نصٍّ مطلق الشعرية. فإذا كان حضور النثري في الشعري أمر اضطراري حتمي بطُلَ إذن القول إنه يمثل حكمَ قيمةٍ سلبياً، ولكنْ ما لم يتحول هذا الحضور من ظهورٍ خجولٍ في النص، لا يلغي البنية الشعرية له، إلى حضورٍ طاغٍ يقوِّض البنية، فيتحوّل النص حينئذ ، وقد تشبَّع به، إلى نص هجين كالمرأة المُسترجلة تماماً.

والمراد من اقتران الإيقاع بالنثر في نصوص شحاتة الإشارة إلى أن درجة ظهور النثري في الشعري قد وصل حداً من الإشباع والكثافة بحيث شكّل بتضافره إيقاعاً يكاد يوازي إيقاع الشعر نفسه، ولكنه لا يسير معه على نسق واحد، فإيقاع الشعر مبني على النظام وإيقاع النثر مبني على كسر النظام.

وليس جديداً التأكيد على أن الإيقاع غير الوزن، فالوزن مسألة شكلية مرتبطة بالأبحر والتفعيلات، أما الإيقاع فالوزنُ مظهرٌ من مظاهره المتعددة التي قد تأخذ أبعاداً أخرى غير شكلية، كالحركة النفسية على سبيل المثال.

ومادمنا قد عددنا الشعر خطاباً معيارياً[2] في شكله، فمن الجدير ذكره أنه يعبر عن تجربة قائمة على الحس والشعور، ولعل هذا ما يجعل الحقائق التي يقدمها – إن صح عدها حقائق – من قبيل الحقائق الذاتية الشخصية[3]. وفي المقابل فإن النثر ترسُّلٌ غير مقيَّدٍ شكلاً، يعبر عن تجربةٍ مَدارُها العقل، مما يجعل الحقائق التي يعبر عنها ذات طبيعة موضوعية في المجمل العام.

وسنستفيد من هذين الوجهين للشعر والنثر المرتبطين بالشكل والمضمون؛ أي (المعيار في مقابل الحرية) و(الحس في مقابل العقل) ليكونا المقياس الذي ستتميز به مظاهر إيقاع الشعر من مظاهر إيقاع النثر. وهكذا فإنه _من الجهة الشكلية – أي خروج عن إطار المعيار إذا لم يكن منسجماً مع البنية الكلية للنص، ولم يكن عنصراً يؤدي وظيفةً تؤكد الأثر العام للنص – على اعتباره لوحةً فسيفسائية – سيمثل أحدَ المظاهر النثرية. ولعل هذا ما عبر عنه ريتشاردز حين تحدث عن المفاجأة في الإيقاع، «فالتأثير الذي توليه المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية، أو إذا كان الذهن مضطراً إلى أن يبدأ بدايةً جديدةً كلّيةً عند وصول هذا العنصر الجديد. وبعبارة مألوفة نقول إن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك علاقة تربط بين الأجزاء التي تؤلف الكل»[4]. فإذا انتفت العلاقة بين العنصر المفاجئ الذي خرج عن معيار الإيقاع وبين الاستجابة الكلية فإنه سيُعد مجالاً من مجالي حضور النثري في الشعري، كما أن الحضور العقلي، بمظاهره المختلفة، إذا بلغ حد الإشباع وخرج عن خدمة الأثر العام أو الاستجابة الكلية للنص فسيكون أيضاً مظهراً للحضور النثري.

وقبل الولوج إلى عالم النصوص يحسن أن نشير إلى أن الدراسة ليست

معنيةً بإطلاق أي شكل من أشكال أحكام القيمة؛ فملاكُها التوصيف فحسب. وإن بدت بعض العبارات متحيزةً إلى حكم قيمةٍ ما فذلك خارج عن القصد العام .كما أن من المهم الإشارة إلى أن الفروق والمظاهر المفترضة لكلٍ من الشعر والنثر ليست ذات طابع قطعي نهائي، بل هي قابلة للنقاش، إذا حضر الدليل المخالف(5). وليس من مهام الدراسة البحث في الأسباب التي أدت إلى حضور (النثري) في (الشعري) لدى حمزة شحاتة، كأن يكون متأثراً بشخصيةٍ كالعقاد، أو منتمياً إلى تيار أو مدرسة ذات توجهٍ معين، أو متأثراً بقراءات ذات طابع خاص، فذلك يخرج عن الغرض. ويبدو من البدهي أخيراً التأكيد على أن المظاهر التي نشير إليها ليست قابلة للتعميم المطلق على كل النصوص، فقد تحضر في بعضها وتغيب عن آخر، ويتفاوت حضورها من نص إلى نص نوعاً وكماً.

أولاً – توزيع الأشطر وتناميها

تتشعب نصوص الديوان في أكثر من إطار شعري؛ فهناك القصيدة التقليدية وقصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية أيضاً. وداخل القصيدة التقليدية هناك محاولات للتنويع على نهج الموشحات، في التلاعب بتوزيع الأشطر والقوافي وحرف الروي. ولاستيعاب هذه التجربة الثرية يُنظر إلى توزيع الأشطر في النصوص من عدة زوايا، فإما أن يخضع هذا التوزيع لمبدأ الإيقاع، أو المبدأ اللغوي؛ أي (متطلبات الجملة والتركيب)، أو يتبع النفس الشعري للدفقة الشعرية. وبالقياس إلى هذه المبادئ الثلاثة لوحظ وجود عدد من النصوص لم تخضع لناظم يحدد شكل توزيع أشطرها. ولعل أقرب مثال على ذلك قصيدَتي (أنتِ) و(رحلة بلا رفيق).

يقول الشاعر في قصيدة (أنتِ) – وسنسوق القصيدة على الشكل الموجود في الديوان:

أنتِ التي أيقظتِ قلبي

مِـن عَـمـيـق سُـبـاتِـه..
وأنَـرتِ أُفـقَ حـيـاتِـه..
وسَطَعتِ كالفجرِ المُوَرَّدِ
فـي دُجَـى ظُـلُـمَـاتِـه
ودَفعتِ تَيَّارَ الشُّعورِ
فـدَبَّ فـي خـفـقَـاتِـه
ونـثَـرتِ آلافَ الـزُّهـورِ
عـلـى حُـقـولِ مَـوَاتِـه
وأَزَحـتِ أسـتـارَ الـضَّـبـابِ
غـفَـا عـلـى صَـبَـوَاتِـه
وكـسَـرتِ كـلَّ قُـيـودِهِ
وهـدَيـتِـهِ بـعـد الـضَّـيـاعْ
فـإذا بـأحـلامِ الـشَّـبـاب
تُـضـيءُ فـي قـسَـمـاتِـه
وتَـلُـوحُ فـي خُـطُـواتِـه
وتَـفـيـضُ مِـن عَـزَمـاتِـه
وتَـغـيـضُ فـي بَـسَـمـاتِـه
أنـتَ الـذي.. بـل أنـتِ
لا.. بـل أنـتَ..
مـا جَـدْوَى الـكَـلام؟
مـاتَـت عـواطِـفُـنـا

فليس يُعِيدُها لحِياتها
كلُّ الكَلامْ
وتَرَمَّدَت نارُ الهَوى
بفِراقِنا.. وخَبا الغَرامْ
فعَلامَ نَنفُخُ في رماد؟
وإلامَ نحلُم بالمَعَاد؟

يبدأ النص ببنية إيقاعية صغرى تتألف من شطر أول بروِيٍّ مُرسل غير مقيد (الباء والياء في قلبي)، ويتبعه على شكل مُكمِّل له، أو رديف، شطران اثنان مقيدان بروِيٍّ واضح (التاء والهاء)، بحيث يمكن أن يُعاد تشكيل البنية على النحو التالي:

أنت التي أيقظت قلبي من عميق سباته
وأنرت أفق حياته

وبتنامي تلقي النص يتضح أن هذه البنية الصغرى التي افتُتِح بها ستغيب تماماً وتظهر بنيةٌ إيقاعية أصغر منها، تتكرر خمس مرات، وهي البنية المعتادة في القصيدة التقليدية، حيث البيت الشعري الذي يتألف من صدر وعجز، يختص العجز وحده، غالباً، بالقافية والوزن(6):

وسطعت كالفجر المورَّد في دجى ظلماته
ودفعت تيار الشعور فدب في خفقاته

وقد يبدو من الأَولى لهذه الأبيات أن تكون مدوَّرةً؛ لأن الصوت الأخير أو الحرف الأخير من الشطر الأول حقُّه أن يكون مبتدأً للشطر الثاني، ولكنْ نظراً لأن الشاعر لم يتقيد، في الأساس، بالشكل التقليدي للقصيدة لم يكن مضطراً لذلك. ولكنَّ الحال ستتغير ما إن تنتهي البنية المتكررة خمس مرات،

فتظهر بنيةٌ أخرى جديدة، تُلحِقُ بالشطر الأول (الصدر) أربعةَ أشطرٍ رديفة (أربعة أعجاز). ويمكن رسمها على النحو التالي:

فـــإذا بـــأحـــلام الـــشـــبـــاب تـــضـــيء فـــي قـــســـمـــاتـــه

وتـــلـــوح فـــي خـــطـــواتـــه

وتـــفـــيـــض مـــن عـــزمـــاتـــه

وتـــغـــيـــض فـــي بـــســـمـــاتـــه

مما يعني وجود ثلاثِ بُنىً إيقاعيةٍ تعتمد كلها على الشطر الأول ذي القافية المرسلة ، والأشطر الرديفة التي لم تخرج حتى الآن عن روي التاء والهاء، ماخلا بيت واحد في البنية الثانية . وما يلبث النص أن يفاجئنا بانعطافة كبيرة ، يتم بموجبها اعتماد بنية جديدة قائمة على الشكل المدوَّر للأبيات ، مع تغيير حرف الروي الذي كان مسيطراً على البنى السابقة. والبيت المدور هو «ما كان قسيمه [أحد شطريه] متصلاً بالآخر، غير منفصل منه»(7):

أنت الذي بل أنت لا بل أنت ما جدوى الكلام

ماتت عواطفنا فليس يعيدها لحياتها كل الكلام

فأصبحنا الآن أمام بنية إيقاعية لا تعتمد التشطير في توزيعها، وتتكرر مرتين فقط . ثم يعود النص مرة أخرى إلى اعتماد التشطير في البيت الذي يلي البنية الرابعة ، فيكرر البنية الثانية القائمة على الصدر والعجز مرة واحدة فقط. وأخيراً تُختم القصيدةُ ببنيةٍ خامسةٍ جديدة اعتمد فيها النص على تكرار الروي في الصدر والعجز ، بحيث ظهرا كأنهما عجزين بغير صدر؛ لأننا اعتدنا منذ مطلع القصيدة أن يكون الصدر مرسلَ القافية غيرَ مقيد:

فـعـلام نـنـفـخ فـي رمـاد

وإلام نـحـلـم بـالمـعـاد

إن هذا الضرب من تشكيل البنى الإيقاعية داخل النص لا يمكن أن نقاربه من غير الإشارة إلى أن الأصل في الإيقاع هو التكرار، وعلى ضوء التكرار تثار قضايا النظام والتوقع والخيبة. فلابد من نظامٍ من التكرار يوحي بوجود إيقاع من نمط ما. وتكرار النمط أكثر من مرة سيهيِّئ الظرف لتوقع القادم. واستمرار النمط نفسه مدةً طويلةً، من غير تنويع ، ولاسيما إذا كان بسيطاً، قد يدفع إلى الرتابة والملل. وهنا يظهر دور خيبة التوقع التي تكسر رتابة النمط وتُهيِّئ المتلقي لبنية إيقاعية جديدة، شريطة ألا يكون هذا الكسر خارجاً عن استيعاب التجربة الكلية للنص(8). وعلى هذا الأساس نكون قد أطلقنا صفة الإيقاعية على البنية الأولى على سبيل المجاز، أو توقعاً بأنها ستتكرر تبعاً لنظام يمنحها صفة الإيقاع بجدارة. ولكن البنية لم تتكرر أبداً، فسرعان ما خاب التوقع قبل أن يبدأ الإيقاع، فظهرت بنية صغرى جديدة (البنية الثانية) وتكررت خمس مرات، مما أعاد تشكيلَ نظام آخر مُفْتَرض، تبدو فيه البنية الأولى، التي ظنناها خارج النظام، مفتاحاً سيعود النص إلى تأكيده، بشكل متوالية إيقاعية قائمة على التناوب، كما هو الحال في شكل الموشح، الذي تتعاقب فيه الأغصان مع الأقفال على نحو مخصوص. ولكن النص عاد فألغى هذا النظام التعاقبي عندما ظهرت البنية الثالثة، القائمة على صدر وأربعة أعجاز. وهنا بالتحديد حصلت خيبةٌ كبيرة في التوقع المفترَض، فما عاد المتلقي قادراً على تصوُّر نظام إيقاعي يضبط حركةَ النص. وتأكدَ ذلك بظهور البنية الرابعة، ثم عودةِ البنية الثانية، ثم الختام ببنيةٍ خامسة جديدة. فالحاضرُ الأساسيُّ في النص إذاً، وبكثافة، هو خيبةُ التوقع فحسب، فالتوقع لم يُشبع، بسبب غياب تكرار البُنى، مما يعني غيابَ النظام، وبالتالي غيابَ الإيقاع الكلي للنص ، المرتبطِ بالبنى الإيقاعية. وليست خيبة التوقع ، بحد ذاتها، خروجاً عن الإيقاع الكلي للنص، فذلك مرهون بمدى استجابة العنصر الجديد الذي كسر التوقعَ لنظام النص المفترض. غير أن هذا النص اعتمد كلياً على خيبة التوقع ، فلم يعد هناك نظامٌ نقيس عليه مدى استجابة العناصر الجديدة.

يقودنا هذا الشكل غير المعياري إلى القول بوجود إيقاع آخرَ يحكم البنى، إيقاع مُرْسل غير مُقيَّد هو إيقاع النثر، فبغياب المعيار الذي ارتضاه الشعر لنفسه تَنْفَكُّ العرى التي كانت تربط نسيج النص وتُشكِّل هويته الشعرية، من جهة الإيقاع ، كما تنفك خيطان الرداء فيعود قطعة قماش، فيدخل النثر إلى النص من أوسع أبوابه[9].

وقد يُعترض على ذلك بأن النص حالَ تلقيه يوحي بوجود لذةٍ – على حد تعبير بارت – أو متعةٍ – على حد تعبير ريتشاردز – مَلاكُها الموسيقى، أليس ذلك ضرباً من الإيقاع؟!

يحسن التفريق – في معرض الرد على ذلك – بين الإيقاع الناشئ عن الوزن ، والإيقاع الناشئ عن انتظام بنى النص على نحو مخصوص، وهذا ما أشار إليه عدد من النقاد حين ألحقوا بالشكل المنظوم ضرباً من البهجة الإيقاعية المستقلة تماماً عن أساليب التعبير وعن المعنى[10].

أما النص الآخر الذي نسوقه للتمثيل على اختلال المعيار في توزيع الأشطر الشعرية للنصوص فهو قصيدة (رحلة بلا رفيق)، وتتألف من ثلاثة عشر مقطعاً. ويبدو النص ملبساً في شكله، تحار بين تصنيفه ضمن الشكل التقليدي للقصيدة أو الشكل الحديث لشعر التفعيلة؛ فمدخلُ المقطع الأول يُمثِّل شكلاً يخالف شكل القصيدة التقليدي. حيث يغيب البيت ذو الشطرين ويظهر السطر:

سعاد يا أنشودة الربيع

يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال

ويا ضياء الفجر

أمَّا النصف الثاني من المقطع نفسه، وكذلك المقطع الثاني كله ، فيسيران على نهج يوافق الشكل التقليدي للقصيدة، مع الفارق بين تمثيل كلِّ مقطعٍ لهذا الشكل؛ ففي المقطع الأول يبدو حرف الروي في نهاية السطر

تردداً لصوت الحرف الأخير من الجملة السابقة في السطر نفسه؛ إذ بُنيت الأسطر الثلاثة فيه على جملتين متفقتين في حرف الروي ، وكأنه شكلٌ من أشكال التصريع في القصيدة التقليدية، بخلاف أنه لا تبدو الجملتان متساويتان في الوزن والإيقاع:

يا دعاءه الحنون ، يفيض بالفتون

من دنانه المضمخات بالطيوب، رشّتِ الدروب

في تهويمة الزهور، يحلم [لعلها يحوم] حولها الطيور

وعلى ذلك فإن توزيع الأشطر في هذا المقطع يقوم على معيارِ صوتِ حرفِ الروي، من غير أن يعني ذلك خضوعَه لعدد التفعيلات في الشطر، أو حتى نهاية التفعيلة نفسها، فقد ينتهي الشطر من غير أن تنتهي التفعيلة، إذ يمكن أن تكتمل مع بدء الشطر الذي يليه، مما يعني أن تقسيم الأشطر لم يتبع التفعيلات المعتمدة في النص (مستفعلن فعلن).

وتختلف المسألة قليلاً في المقطع الثاني؛ فيختفي تكرار صوت حرف الروي الذي اتُّبِع في منتصف المقطع الأول، وتبقى الأشطر مرهونةً لروي واحد، ولكنه روي غير متكرر، بالمعنى الحرفي للتكرار، فالمقطع يتألف من خمسة أشطر، ينتهي الأول منها بالباء، والثاني والثالث والرابع بالراء مسبوقة بواو، والخامس بالراء مسبوقة بميم.

ثم يحضر المقطع الثالث فيعود بالنص إلى إشارته الأولى في مطلع المقطع الأول؛ حيث الشكل المغاير لنهج القصيدة التقليدية والقائم على السطر..

سعادُ، يا شَبَّابَةَ السُّكون

هل كنتِ تَحلُمينَ في إغفاءَةٍ مُتْعَبَة

قَصَّرتُها بمطلبي الذَّاهِلِ.. لا يَغفِرُهُ الحَنين

أتى بيَ الشَّوقُ لكي أراك

كي أَرشُفَ الألفاظَ، حلوة، من فمِك الجَميل

وكي أَرى السُّباتَ في عينيكِ

زورقاً يسبَحُ بين ضفَّتَين

مُخْمَلِيَّتَين، تَنضَحان بالشَّذا..

تُباركان، في حَنان، رِحلةً، تزفُّها سَكينةُ الحَنان

فإذا عدنا إلى تصوُّر القصيدة كاملةً سنلاحظ ما يلي:

إن توزيع الأشطر في الأسطر الثلاثة الأولى من المقطع الأول يتبع نهجَ شعرِ التفعيلة ، من غير تقييد بحرف الروي أو حتى توازي الجمل في الشطر الواحد، وكلُّ سطر منها مستقلٌ ببنيته اللغوية ودلالته، فهو بنية مغلقة مؤلفة من جملة واحدة ؛ فقوله (سعاد يا أنشودة الربيع) قولٌ مكتمل المعنى لا تَعَلُّقَ له بالشطر الذي يليه، وكذلك قوله (يا أحلامه النشوى بصبوة الجمال)، وكذلك قوله (ويا ضياء الفجر).

ولكنَّ هذا المدخل يصطدم بالأسطر الثلاثة التي تليه، والتي قام توزيعها بناءً على حرف الروي مضافاً إليه ما يشبه آلية التصريع، وتوازي الجمل في السطر الواحد. وكلّ سطر منها مؤلف من جملتين تقريباً. ولم يعد كل سطر بنيةً مغلقةً بذاته، فالجار والمجرور (من دنانه) اللذان ابتدأ بهما السطر الخامس متعلقان بالفعل (يفيض) في نهاية السطر الرابع، وكذلك الجار والمجرور (في تهويمة الزهور) اللذان ابتدأ بهما السطر السادس متعلقان بالفعل (رشت) في نهاية السطر الخامس. وهذا يعني أن الأسطر الثلاثة الأخيرة من المقطع الأول تخالف الأسطر الثلاثة الأولى منه، في توزيعها وفي بنيتها الداخلية، وفي إيقاعها الصوتي أيضاً، كما أن الأسطر الثلاثة الأولى محكومة بإيقاع التفعيلة، بينما يحضر الإيقاع الصوتي لحرف الروي في كل سطر على حِدة؛ فلكل سطر حرف روي مختلف، ولكنه مكرر في نفس السطر مرتين كالصدى، إلى جانب التفعيلة، وقد لاحظنا في النص

أن هناك مقطعاً شبيهاً في تركيبه اللغوي والصوتي لهذا المقطع، ولكنه أخذ شكلاً آخر في توزيع الأسطر وهو المقطع الثامن:

سعادُ، إن أذنبتُ ، فاغفِرِي
وإن أسأتُ، فاستُري..
فإنَّ عينيكِ وراءَ قِصتَّي
ميلادُ قِصتَّي
تلك التي.. أخافُ أن يكونَ بَدؤها.. ختِامَها

فكان من الممكن توزيع الأسطر على نحو يماثل النصف الثاني من المقطع الأول، كما يلي:

سـعـاد إن أذنـبـت فـاغـفـري	وإن أسأت فاستري
فإن عـيـنـيـك وراء قـصـتـي	مـيـلاد قـصـتـي
تـلـك الـتـي أخـاف أن يـكـون بـدؤهـا	خـتـامـهـا

فيكون في كل سطر رويّ خاص يتكرر صوته مرتين ، ويختلف عن رويّ السطر الذي يليه ، كما يتميز هذا الشكل باستقلال كل سطرٍ فيه ببنيةٍ لغوية، ما خلا العلاقة بين العائد في (تلك التي) و(قصتي)، ولكن النص آثر أن يتخلى عن هذا النمط من التوزيع، فدلّ على أن هذا التوزيع ليس مفصلاً أساسياً أو معياراً لإيقاعٍ شكلي من نوع ما.

ثم يأتي المقطع الثاني فيقدم اختلافاً جديداً، ولكنه مُلْبِسٌ في الآن نفسه، إذ يلتزم من حيث الشكل شكلَ البيت المدور في القصيدة التقليدية، ويرتهن إلى حرف الروي في الأسطر (2-3-4)، دون الأول والخامس. وكل سطر فيه ذو بنيةٍ لغوية مكتملة أيضاً، ما عدا السطر الخامس الذي ترشح منه الصلة بين (مجنحات) و(قصص) في السطر الذي سبقه.

وتُظهر هذه الأسطر آليةً جديدةً في طريقة توزيعها؛ إذ تنتهي كلها بتركيب إضافي؛ (بسمة الشباب – السطر الأول)، (كهفها المسحور – السطر الثاني)، (مجامر البخور – السطر الثالث)، (قصص الجمال والشعور – السطر الرابع)، (أشعة القمر – السطر الخامس). فيبدو التركيب الإضافي على هذه الصورة من التكرار عاملاً أساسياً في تحديد بدء السطر وختامه، وهذا ما لم يخضع له المقطع الأول بشِقَّيْه. فهل يعني ذلك أن التركيب يؤدي وظيفةً في نظام القصيدة ، تختص بالمقاطع ذات الشكل الشبيه بالبيت المدور!! إن كان الأمر كذلك فهو معيار إيقاعي داخلي ذو طابع لغوي.

إن المقاطع التي تأخذ شكل البيت المدور في النص هي: (2-4-5-7 – والجزء الأول من 9-12) وفي هذه المقاطع يحضر التركيب الإضافي بصورته التي أشرنا إليها على النحو التالي :

- المقطع الرابع – مؤلف من أربعة أسطر – (مفاتن الحياة ، ذخائر الشباب، خوالج الشباب).
- المقطع السابع – مؤلف من أربعة أسطر (صانع المعاد، رحلة السهاد، نفحة الصباح، بلسم الجراح).
- أول المقطع التاسع – (رحلة الضياع ، متاهة الفراغ).

ويختفي التركيب الإضافي من المقطع الخامس بالمطلق، وكذلك من المقطع الثاني عشر، مما يعني أنه لا يشكل علامةً إيقاعيةً فارقة، وإنْ كان شكلُه بدايةً يوحي بآليةِ المتواليةِ الإيقاعية. ولكي نتثبت من مبدأ المتوالية سنمثل للمقاطع بالرسم التوضيحي التالي، بحيث يكون الخط النقطي رمزاً للمقاطع الخالية من التركيب الإضافي، والخط الأسود الممتد رمزاً لحضور التركيب في المقاطع:

.... 1-2 .... 3-4 .... 5 .... 6-7 .... 8-..9 .... 10 .... 11 .... 12 13

يبدو واضحاً من الرسم أن المقاطع ذات الخط أو (الشرطة) لا تتوزع

تبعاً لنظام ما، مما يؤكد مرةً أخرى أن تنامي النص لا يتبع نظاماً يتعلق بالتركيب الإضافي.

أليس من الممكن أن يكون هذا التوزيع مقصوداً لأسباب تتعلق بالمستوى الدلالي للنص، على اعتبار أن فصل الإيقاع عن حركة المعنى أمرٌ لا يستقيم مع التجربة الشعرية11؟

يتوزع النص في إطاره العام إلى محورين متشابكين يقتسمان المقاطع كلَّها ؛ محورٌ سكوني ، تبدو فيه الحركةُ ذاتَ مستوى واحد، وتعبر عنها المقاطع الخاصة بوصف (سعاد) على أنها قيمة إيجابية، وهي المقاطع (1-2-4-7):

سعاد .. يا أنشودة الربيع	(المقطع الأول)
سعاد يا إشراقة الأمل.. وبسمة الشباب	(المقطع الثاني)
سعاد، عيناك بحيرتان فاضتا	(المقطع الرابع)
سعاد، ما أحلى اسمك الطروب.. صانع المعاد	(المقطع السابع)

أما المحور الآخر فأكثر حركةً بسبب تعدد المستويات فيه، وتعبر عنه المقاطع المفعمة بحركة الأسئلة التي تنتظر جواباً ، والحيرة التي لا تستقر، ويظهر ذلك في المقاطع (3-5-6--8-9-10-11-12-13):

سعاد هل تقرأ عيناك الذي تخطه عيناي؟	(المقطع الخامس)
سعاد، إن أذنبت فاغفري وإن أسأت فاستري	(المقطع الثامن)
سعاد هل أقوى على استئناف رحلة الضياع	(المقطع التاسع)
سعاد لو كان لقاء ليس بعده وداع	(المقطع الحادي عشر)
–	–
–	–

وبالعودة إلى هذين المحورين سيظهر أن المقاطع ذات الأبيات المدورة

توزعت عليهما معاً؛ أي أن الإيقاع الذي أفرزه التركيب الإضافي ليس ذا مرجعية دلالية في النص. يضاف إلى ذلك أن التركيب الإضافي - من حيث الوظيفة التي أشرنا إليها - يظهر في عدد لا بأس به من الأسطر، في المقاطع التي اعتمدت التفعيلة توزيعاً لأسطرها:

(مقطع 3) سطر 1 - سعاد ، يا *شبابة السكون*

سطر 9 - تباركان في حنان، رحلة، تزفها *سكينة الحنان*

(مقطع 6) سطر 1 - هذا أنا أضرب في الفراغ موغلاً في *رحلة الضياع*

(مقطع 9) - سطر 7 - والأسى المرير.. ووقدة الهجير، في *دوامة السرى*

(مقطع 10) سطر 11 - وقبل أن أراك في *أرجوحة القمر*

سطر 12 - تسمَّر الخيال.. قلقا.. من *رهبة الوداع*

(مقطع 11) سطر 6 - ساعة اللقاء.. لأنني أخاف لحظة الوداع.. أن تكون *لحظة الفراق*

فإن كان الأمر على هذا النحو ، فما الذي يعلل إذاً وجود التركيب الإضافي على هذه الصورة من الإشباع في النص؟ إننا نميل من أجل تفسير ذلك إلى عدم اعتباره أمراً خاصاً بقصيدةٍ واحدة، بل مسألةً تخص الديوان كله، وهي مسألة يجدر أن تستقل بمساحةٍ ضمن هذه الدراسة، نرجو أن تتاح الفرصة للعودة إليها من جديد.

وهكذا فإن بُطلان اعتبار التركيب الإضافي معياراً، وكذلك بطلان اعتبار الرويّ أو البنية اللغوية أو حتى الدلالية معياراً لتوزيع الأشطر وتناميها في النص يفتح المجال واسعاً أمام (النثري) ليحضر في (الشعري).

ثانياً - الأبيات المدورة والجمل الطويلة

تشكل القصيدة التقليدية عنصراً أساسياً في الديوان، يكاد يكون

العنصر الغالب عليه، حتى إن بُناها تحضر في تركيب عدد لا بأس به من القصائد التي لا تعتمد النهج التقليدي نفسه، مثل الالتزام بالشكل التشطيري للأبيات (صدر وعجز)، أو التزام القافية والروي. فقارئ الديوان أو متلقيه سيبدو مدفوعاً إلى استيعاب النصوص ضمن أفق توقع قائم على معايير القصيدة التقليدية. فإن لم يكن ذلك في الديوان كلّه، فعلى أقّل تقدير في القصائد التي تعتمد هذا النهج.

والأصل في هذا النظام التشطيري لأبيات القصيدة التقليدية أن يكون لبوساً خارجياً لبنية الأبحر الشعرية التي تتوزع فيها التفعيلات بشكل متساوٍ على قَسيمَين، بحيث يشترك البحر بتفعيلاته مع الشكل الخارجي للقصيدة في رسم إطارٍ خارجيٍّ للنص الشعري، يعزله عن التداخل مع أشكال القول الأخرى، كما يعزل التجربة الشعرية عن التجارب الحياتية اليومية[12]. ويشكلان معاً بنيةً إيقاعيةً خارجيةً تسبق المعنى؛ إذ «مهما قدمت الأوزان معونةً إلى المعنى فإنها تظل بُنيات شكليةً سابقةً، من حيث المنطق، على أي معنىً خاص قد يجد سبيله إليها»[13]. وتثير هذه البنية الإيقاعية الخارجية ضرباً من البهجة مخصوصةً بالوزن.

وعلى الرغم من الصرامة التي قد يبدو عليها هذا الإطار فإنه يسمح بقدر من المرونة على أكثر من صعيد، فمن جهة الإيقاع ثمة إمكانية لإضفاء بعدٍ أو عنصرٍ شكليٍّ آخر عليه، من خلال (التصريع) مثلاً. ومن جهة شكل القصيدة يمكن دمج الصدر مع العجز في ما يسمى البيت المدور، أو بتعبير القدماء (المداخل أو المدمج) الذي لا تنتهي معه آخرُ كلمةٍ في الصدر مع نهاية آخر تفعيلة منه، وإنما تتعداها إلى أول تفعيلةٍ من العجز، وعندئذٍ لا يبدو البيت مقسماً إلى شطرين بل يأخذ شكل شطرٍ واحد طويل.

ويحضر هذا الشكل من الأبيات بكثافة في نصوص الديوان، حيث شكّل ظاهرةً لافتةً بحد ذاته، فغلب على عدد من القصائد، وضاهى حضور الأبيات ذات الشطرين بنسبةٍ تفوق النصف بكثير، على النحو الذي تبينه النماذج التالية:

- قصيدة (لم أهواك) أبياتها = 68، عدد الأبيات المدورة = 49، النسبة = 72.05٪.
- قصيدة (مناجاة) أبياتها = 49، عدد الأبيات المدورة = 35، النسبة = 71.42٪.
- قصيدة (جدة) أبياتها = 59، عدد الأبيات المدورة = 47، النسبة =79.66٪.
- قصيدة (عودة) أبياتها = 37، عدد الأبيات المدورة = 35، النسبة = 94.59٪.
- قصيدة (أبيس) أبياتها = 212، عدد الأبيات المدورة = 147، النسبة = 69.33٪.
- قصيدة (إلى أبولون) أبياتها = 72، عدد الأبيات المدورة = 56، النسبة = 77.77٪.
- قصيدة (ملحمة) أبياتها = 85، عدد الأبيات المدورة = 75، النسبة = 88.23٪.

فهل يعد هذا الحضور خروجاً على المعيار – على أساس أن قاعدة المعيار تقوم على البيت ذي الشطرين – وما الذي يمنع تبادل المواقع بين البيت المدور والبيت ذي الشطرين أو القسيمين المنفصلين، ولم لا يكون هذا الشكل من القصيدة الذي يغلب عليه البيت المدور أصلاً بدل أن يكون فرعاً يُتَجَوَّز به؟

لا تستقيم الإجابة عن هذه الأسئلة إلا على ضوء ما قلناه من تناسب مُفترَض بين شكل القصيدة الخارجي وبنية التفعيلات في الأبحر الشعرية، فذلك التناسب هو الذي قضى أن تنتهي البنية اللغوية للصدر مع نهاية آخر تفعيلة له ، ليحدث تلازمٌ وانسجام بين كلٍّ من البنية اللغوية ، والبنية العروضية، والشكل الخارجي للقصيدة. وهذا ما يفسر غلبة هذا الشكل من استقلال الصدر والعجز ببنيته اللغوية على القصيدة العربية التقليدية. ولعل

هـذا التقليد كان وراء إشارة ابن رشيق إلى أن البيت المدور «مُسْتَثْقَلٌ عند المطبوعين»[14]. فقوله مستثقل، من الثقل، والثقل مسألة تتعلق بالإيقاع، وربما دل ذلك على أن المقياس الذي قيس به مقياسٌ إيقاعي.

ومع كل هذا الذي ذُكر فإنه من غير الممكن اعتبار البيت المدوّر خروجاً على المعيار، وبالتالي مظهراً من مظاهر النثرية ، ولاسيما إذا ما كان وجوده في النص يشكِّل الشذوذ الذي يؤكد قاعدة انقسام البيت إلى قسمين. أما إذا حصل العكس وكان البيت المدوّر هو القاعدة، وتقسيم البيت هو الشذوذ فإن القاعدة تصبح مقلوبة.

فهل لذلك دلالة أخرى غير القول بحضور الإيقاع النثري؟

لقد عالج القدماء مسألةً تشبه إلى حدٍّ بعيد ما نحن فيه، فرأوا أن (التصريع) «دليلٌ على قوّة الطبع وكثرة المادة»[15]. والتصريع هو اتفاق عروض البيت مع ضربه، بحيث تبدو النهاية الصوتية للصدر متّفقةً مع نهاية العجز، على اختلاف شكل هذا الاتفاق ، كقول امرئ القيس[16]:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب وعرفانِ رسوماً عفت آياتها منذ أزمانِ

فتفعيلتا الشطرين الأخيرتين متساويتان (مفاعيلن) ، وكلا الشطرين يشترك في آخر صوت من بنيته اللغويّة والعروضية. ولكنهم مع اعترافهم للتصريع بالقوة والفضل قيَّدوا فضله بإشارة دالّة حين رأوا أنه «إذا كثُر في القصيدة دلَّ على التكلُّف»[17]. هذا مع ما للتصريع من مزيّة، فما بالك بما لا يرقى إلى مرتقاه!

الحق إننا لا ننظر إلى غلبة الأبيات المدوَّرة من جهة التكلُّف، وإنما من جهةِ عدِّها شكلاً من أشكال الحضور النثري، ليس لأنها خرقت معياريةً شعريةً فحسب، بل لتضافرِ علّةٍ أخرى تؤيِّدُها، وتتعلق بالشكل الخارجي لكلٍّ من الشعر والنثر.

إن نسيج النثر، بشكل عام، محكومٌ بحركة المعنى، فتطولُ جملُه أو

تقصُر ، تنتهي أو تبدأ، تبعاً لمقتضيات المعنى، ولذلك يفترش هذا النسيجُ الصفحةَ افتراشاً ، لا يحدُّ من تناميه الأفقي – مادام المعنى مستمراً – إلا انتهاء السطر، أو انتهاء الصفحة، فحدود الصفحة، بالقياس إليه، هي مجرد حيِّز فارغ قابل للامتلاء. ولعل هذا ما دفع غراهام هو إلى الاستشهاد بـ جرمي بنتام الذي «عرَّف الفرق بين الشعر والنثر لأن السطور في النثر تصل إلى طرف الصفحة أما في الشعر فلا تصل»[18]. وقد أكَّد كريس بالديك المبدأ المتعلق بالشكل الخارجي لتنامي النص حين عرَّف النثر على أنه «ضربٌ من اللغة... لا يتبع في تنظيمه النمط الشكلي للمنظوم»[19]؛ أي أنه نسيجٌ مترسِّلٌ دونما معيار خارجي، غير حدود الحيِّز الذي يشغله. وهذا يعني، وبشكل مُجمَل، أن لحظة التوقف بالنسبة إلى النثر لحظةٌ معنويَّة، يفرضها المعنى وحده.

ولسنا هنا بمعرض التمييز بين مجمل علاقات المشاكلة والاختلاف بين الشعر والنثر، ولكننا نحاول أن نلمس الوجه الشكلي للاختلاف، وهو الوجه الذي افترضنا معياريته بالقياس إلى الشعر، وحريته بالقياس إلى النثر. فإذا كان النثر يتبع المعنى، ووحدته هي الجملة فإن الشكل المنظوم «كلامٌ مقسَّمٌ في كثير أو قليل إلى وحدات شكلية بموجب مبدأ غير مبدأ المعنى»[20]. يهمنا من هذا المبدأ وجهه الشكليُّ المرتبط بالتشطير وبالوحدات الإيقاعية للعروض. ومُؤدَّى الكلام أن لحظة التوقف ليست مرهونةً بالمعنى، بل هي لحظةٌ محكومةٌ – أولاً وقبل كل شيء – بوحدات شكلية لا تعتمد المعنى مرجعاً أساسيّاً لها، ويرتبط مجملُها بالإيقاع، من جهة الشكل الخارجي للقصيدة، ومن جهة التقسيم العروضي، ومن جهة وقع البنية اللغوية وأثرها المراد.

ولعل هذا ما يعلل قلة نسبة شيوع الأبيات المدورة ضمن القصيدة في الشعر العربي القديم؛ ذلك أن تنامي النص مرهون، كما ذكرنا، إلى ضروبٍ مختلفة من الإيقاع، يُمَثِّل البيت المدور – إذا شكَّل حضورُه إشباعاً من نوعٍ ما – خروجاً عليها.

ولمزيدٍ من التفصيل والبيان سنقارن بين نصين من الديوان، يمثل الأول نموذجاً للنص المشبع للبيت المدور، ويمثل الآخر نصّاً حيادياً في تعامله مع هذا الشكل من البيت.

جاء في قصيدة (لم أهواك) قوله:

ألـهـذا أهـواك يـا مُـثْـقِـلَ الـقـلـــ ـــب بـهـمٍّ مـن الـشـقــاء طـويـــل
أم لِـذُلٍّ أَذَقْـتَـنِـي مـنـه مـا أَظْـ ـــمأَ روحـي عـلـى رواءٍ مـخـيـلـي
أم لـهـذا الـفـتـونِ يـروي بـهِ غـيــ ـــريَ غـلاً ومـا يَـبُـلُّ غـلـيـلـي
أم لجَـهـلٍ عـرفـتُ سـيـمَـاءَهُ فـيــ ـــكَ وشـأنٍ مـن الـذكـاءِ ضـئـيـل

وجاء في قصيدة (ضلال في هدى):

يـا هـدى مـن راح فـي حـبـك مـوصـول الـضـلالِ
وسـرى فـي تـيـه عـيـنـيـك عـلـى لمـح الخـيـالِ
حـائـراً مـضـطـرب الخـطـوة مـجـهـول المـآلِ
كـلـمـا نـاء بـه الجَـهـد تـصـدى لـلـنـضـالِ
راجياً يـدفعه اليـأس فيُدنيهِ الأملُ
ثائراً يُطمِعُه الشوق فيَثنيهِ الوَجَلُ

نلاحظ في النص الأول أن الأبيات تكاد تخلو من الفواصل الصامتة التي تفسح المجال لوقفات المتلقي النفسية، أثناء استجابته للنص. فأنت إذا شرعت في البيت الأول:

ألـهـذا أهـواك يـا مـثـقـل الـقـلـــ ـــبِ بـهـمٍّ مـن الـشـقـاء طـويـلِ

ستدرك أن النفس الشعري طويل لا يتجزأ ولا يتوزع، بل يستمر حتى نهاية السطر عند كلمة (طويل). ونَفَسُ القراءة أو التلقي لديك مرهونٌ بهذا أيضاً، ولذلك لن تستريح إلا مع نهاية كلمة (طويل)، وحتى الوقوف الذي قد

يبدو متاحاً بعد قوله: (ألهذا أهواك) – على اعتبار أنه سؤال – هو وقوف لا ينسجم مع المفارقة التي يقصدها النص من اقتران الهوى بمن شأنهُ أن يُثْقِلَ القلب بالهمِّ والشقاء، ولذلك لابد أن يأتيا على صعيد واحد ونفَس واحد.

ويخلو البيت الثاني أيضاً من هذه الوقفات، فيبدو متصلاً بعضه ببعض بسبب توالي الارتباطات:

أم لذلٍّ أذقتني منه ما أظـ ـــمأَ روحي على رواء مخيلِ

فاتصال البيت جاء من توالي الارتباطات وتوالي الصلة، بين الموصوف وجملة الصفة، وبين الجملة الفعلية نفسها والفاعل منها، وبين الجار والمجرور ومتعلَّقِهما. ويتكرر الأمر نفسه في البيت الثالث:

أم لهذا الفتونِ يروي به غيـ ـــري غُلاً وما يبل غليلي

فيرتبط البدل مع المبدل منه، وجملة الحال مع صاحبها، وتعقيب الجملة الأخيرة مع ما سبقها. والأمر نفسه نراه في البيت الأخير:

أم لجَهلٍ عرفتُ سيمَاءَهُ فيـ ـــكَ وشأنٍ من الذكاءِ ضئيل

فترتبط أيضاً جملة الصفة مع الموصوف، والجملة مع الفاعل ومفعوله، والجار والمجرور المتعلقان بالفعل. ولا يحسن أن نفصل جملة (وشأن من الذكاء ضئيل) لأنها معطوفة على كلمة (جهل) المجرورة؛ فتأخُّرُها قد يقطع اتصالها بالعاملِ في جرها.

ومع أن الأصل في البنية اللغوية لأي بيت أن تكون متصلةً لا منفصلةً، مترابطةً لا متباعدةً، فإنه اتصال مرنٌ قابلٌ للقطع والوصل، تبعاً لمقتضيات الإيقاع والاستجابة النفسية للمتلقي. وهذا ما يتضح عند التعليق على المقطع الثاني.

فإذا فرغنا من الأبيات منفردةً، ونظرنا إليها متراصةً سنلاحظ أن

العاملَ وراء وقفِ استمرارِ تنامي النص في البيت الأول ليس اكتمالَ البنية اللغوية، أو حتى المعنى؛ فكلّ الأبيات متعلّقٌ بعضُها مع بعض، بسبب تكرار (أم) في مبتدئها، ولذلك يمكن قراءتها على صعيد واحد، وبنَفَس واحد. وذلك ما يُحيل إلى طريقة افتراش النص النثري للصفحة، حيث لا تشكل حدود الصفحة إلا نهايات للحيز الذي يتنامى فيه.

ولا نكاد نجد في هذا المقطع محاولاتٍ داخليةً لإيجاد إيقاعات تعيد التوازن للنص أمام هذا الشكل من الحضور النثري، فبدا وكأنه مسوقٌ بنَفَس طويل لا وقفات فيه ولا صمتاً موقعاً، وتناميه مقودٌ بالمعنى على حساب الأثر الحسي للبنية اللغوية أو الإيقاعية. ولقد خلّف استحواذ المعنى بحركة النص آثاراً واضحةً على الوظيفة الحسية للبنية اللغوية، تَمَثَّل ذلك في ثقل الأصوات وتقارُب مخارجها؛ فانظر إلى الثاء والقاف في البيت الأول (يا مُثْقِلَ القلب)، ثم لاحظ ثقل الإدغام بقوله (بهَمٍّ مِن) ، ثم راعي توالي الذالات مع حرف الظاء في البيت الثاني (لذُلٍّ أذَقْتَني منه ما أظْمَأ)، ثم انتبه إلى حرف الغين في البيت الثالث (غَيريَ غُلاً وما يبلُّ غَليلي). وهذه كلها مظاهر أتت بسبب سيطرة الروح النثرية اللاهثة خلف المعنى ، والتي تبدو حدود الأبيات بالنسبة إليها حدوداً شكلية لا تعلُّقَ لمسار النص بها.

يقول النص الآخر غير ما قاله سابقُه، فيقوم المقطع على ما يعرف بمشطور البحر، ويعتمد تفعيلة (فاعلاتن) مكررةً مع جوازاتها، ولاسيما (فَعِلاتن)، كما يستفيد من شكل الموشح وإيقاعه. وليتضح المراد مما نحن مقبلون عليه سأعيد رسم النص على نحو يناسب توزيع بنيته اللغوية:

الركن الأول (أ)	الركن الثاني (ب)	الركن الثالث (ج)
يا هدى	من راح في حبك	موصول الضلال
وسرى	في تيه عينيك على	لمح الخيال
حائرا	مضطرب الخطوة	مجهول المآل
كلما	ناء به الجهد تصدى للنضال	

راجياً / يدفعه اليأس / فيدنيه / الأمل

ثائراً / يطمعه الشوق / فيثنيه / الوجل

فلنتأمل الإيقاعات الداخلية التي نسجها النص متمماً بها الإيقاع الوزني، وأول ما سنلاحظه هو توافق كل الأبيات في بداياتها، من حيث اختيارها كلمةً تنتهي بحرف إطلاقٍ مُشْرَعٍ نحو الفضاء (ألف مقصورة أو ممدودة)، وهذا ينسجم مع النداء في (يا هدىً)، و يتضح ذلك في الخانة التي أطلقنا عليها الركن (أ). كما نلاحظ في الركن (ج) اعتماد ثلاثة أبيات على التركيب الإضافي في نهايتها. فإذا انتقلنا إلى الشطرين الملحقين بالأبيات، اللذين يبدوان كالقفل لها، سنلاحظ تنظيماً من نوع آخر؛ فبالإضافة إلى إيقاع الوزن، أوجد النص إيقاعاً لغوياً يتمثّل في توازي الوظائف النحوية للشطرين (الأحوال والجمل الفعلية والأسماء... إلخ)، وكذلك في تماثل الأوزان الصرفية [راجياً + ثائراً = (فاعلا)، يدفعه + يطمعه = (يُفعلَه)... الخ].

وقد منح هذا التوزيعُ الإيقاعيُّ المتنوعُ للمقطع المتلقيَ فرصاً مختلفةً لقراءة النص، على أكثر من صعيد؛ من خلال إتاحة الفَرصة لخياراتٍ متعددةٍ من الوقفات، فله أن يقف بعد الركن (أ) وقبل الركن (ج)، وله أن يقف عند أحدهما فقط، وله أيضاً أن يجعل قراءته للقفل موقعةً على إيقاع التقسيم الرباعي الذي اعتمدناه في رسم الشطرين.

يبدو جلياً من النص أن الأطر الشكلية لحدود الأبيات لم تكن مجرد نهاياتٍ لحيز، كما هو الحال في النص الذي سبقه، بل كانت إمكاناتٍ متاحةً للنص كي يستغلها، وقد فعل. ولم يكتفِ بها، فكان إيقاعه الداخلي الشعري مسيطراً على كل بُنى النص: اللغوية (بوجهيها النحوي والصرفي)، والإيقاعية (الخارجية كالوزن والداخلية كتوازي التراكيب وتوازي الأوزان والوظائف النحوية)، وحتى البنية الشكلية لرسم النص كله. وفي مثل هذه الحال لا يكون الهدف من تنامي النص إنشاءَ معنى يتبعه وإنما إنشاء «بنية من الكلمات

تستكن فيها المخيلة»[21] التصويرية والإيقاعية والعاطفية، فلا تغدو البنى اللغوية أدواتٍ للتعبير، بقدر ما هي غايات بحد ذاتها.

من هنا نقول: إن مثل هذا النص الذي يتنامى تبعاً لمعايير خارجية وداخلية هو نص لا يحضر فيه الإيقاع النثري، بالكلية، من هذه الجهة.

الجملة الطويلة

إذا كان شيوع الشكل المدور للأبيات مظهراً من مظاهر النَفَس النثري المحكوم بالمعنى فمن الممكن أن نلاحظ مظهراً آخر، له بالأول تعلُّقٌ من جهةٍ ما، وهو الجملة اللغوية الطويلة. والفرق بين المظهرين أننا نبحث في البيت المدور عن السبب وراء تضامِّ شطرَي البيت، وهنا نناقش مبدأ شيوع الجمل الطويلة بالقياس إلى الجمل القصيرة.

وليس القول: إن الجملَ الطويلة مظهر مرتبطٌ بالروح النثرية قولاً نهائياً مطلقاً، فذلك أمرٌ فيه نظر، ويمتاز بقدرٍ من النسبية مَرَدُّهُ اختلاف وجهات النظر من النص المدروس، ومن طبيعة الشِعر والنثر، غير أن ما يسوغ تَبَنِّيهِ هو ارتباطه الوثيق بما سبق من كلامٍ على حركة تنامي النص النثري ، المرتبطة بالمعنى، ضمن حدود الحيّز، وحركةً تنامي النص الشعري تبعاً لمعايير إيقاعية، خارجية وداخلية. فبناءً على هاتين الحركتين تبدو الجملة الطويلة أكثر انسجاماً مع حركة النثر، من جهة انعتاقها من البنى الإيقاعية، في الغالب الأعم، ومن جهة تهيُّؤ الحيّز الذي تتنامى فيه لتقبُّلِها دون شرطٍ قياسي يتعلق بحجمها؛ فلا حاجة في الحيز أو في الإيقاع تدفع النصَّ إلى اختزال الجملة أو تكثيفها، مادام المعنى يقتضيها، على حين لا تبدو هذه الشروط أو الإمكانات متاحةً في الشعر الذي يتنامى النص فيه حساً وشعوراً، ضمن معايير شكلية وإيقاعية. ولعل التمثيل بالنصوص أبلغ في التعبير عن علاقة طول الجملة بالإيقاع النثري أو الشعري:

يقول حمزة شحاتة من نص بعنوان (القلب الخائف):

(سأكتب النص بطريقة توحي بصرياً بشكل الجمل فيه):

قلبي يحدثني / ويا لمرارة الذكرى / بأنك لن تعودي

فأحس بالأحلام والأطياف تهجرني / ويتبعها وجودي

وأرى الحياة / بغير أن ألقاكِ / دون سواك / ضيقة الحدود

والعيش قبل هواك/ سجنا لم يخلصني/ سوى عينيك فيه من قيودي

ويقول أيضاً من قصيدة بعنوان (لا تقولي أهواك):

يا بقايا الشعاع من ألق الشمس تحيي البطاح عند الغروب

أنت إيماءة المحب بشكواه تجلت عن بثه لحبيب

لغة الصمت / هل يدانيك في الإعجاز قولٌ من مفصحٍ وهيوب

رُبَّ صمت أدّى وصوَّر / عن روحٍ لروحٍ / أنأى خفايا القلوب

ثمة فرق واضح بين النصّين، من جهة أطوال البنية اللغوية السائدة فيهما؛ ففي البيت الأول من النص الأول عملت الجملة الاعتراضية (ويالمرارة الذكرى) على الإيحاء بوجود ثلاث جمل ضمن البيت: (قلبي يحدثني - ويالمرارة الذكرى - بأنك لن تعودي)، فقسمت البنية اللغوية للبيت إلى ثلاثة أركان، مما أتاح للمتلقي وقفتين أضفتا إيقاعاً جلياً على البيت. على حين لا يبدو ممكناً تقسيم البيت الأول من النص الآخر إلى أكثر من جملة؛ ولكي يُقرأ لابد من نَفَس طويل يبدأ مع قوله (يا) وينتهي بقوله (الغروب). فتُحسّ وأنت تقرؤه بمفارقته للإيقاع، ولولا الوزن لخرج بالكلية عن كونه مُوَقَّعاً، مع العلم أن البيت يتضمن جملتين لا جملةً واحدةً، ولكن شبكة العلاقات القائمة ضمن البيت لم تسمح بفصلهما أو بإقامة فترات من الصمت بينهما، فبدتا عصيَّتين على القراءة الموقَّعة، بخلاف البنية اللغوية للبيت السابق في النص الأول. ولو نظرنا إلى أبيات المقطعين الأخرى لما اختلف الأمر في كثير عن هذين البيتين.

فإذا أنت ذهبت تتلقى النص بالكلِّية، لوجدت نفسك مقوداً إلى الحس الشعري الموقَّع في النص الأول، ومتردداً في الاستجابة إلى النص الآخر بالطريقة نفسها؛ فيداخلك شعور بأن هناك إيقاعاً آخر يحضر في النص، لم يستطع الإيقاعُ الخارجي للوزن أن يمنع حضورَه، أعني بذلك إيقاع النثر. فإن أنت ذهبت تبحث عن علّةِ ذلك وجدتَها في الاختلاف القائم بين توزيع البُنى اللغوية في النصين.

ولعل هذا ما يؤكد، مرةً أخرى، قولنا: إن الجملة الطويلة – في الأغلب الأعم – مظهرٌ نثري؛ لأن فُرَص انقيادِها إلى معايير الشعر الإيقاعية تبدو ضئيلةً.

لعل المقولة التي أرادت الدراسة تبنِّيها قد غدت واضحةً الآن، بغض النظر عن الاتفاق معها أو الاختلاف. فباختيارنا هذين النموذجين للإيقاع النثري في الشعر نكون قد أكدنا إمكانية حضور النثري في الشعري، وألمحنا إلى بعض المظاهر التي نظن أنها تمثل مظهراً من مظاهر الحضور النثري؛ لعِلَّةِ خروجها عن مبدأ المعيارية الذي أشرنا إليه حين عددنا الشعر خطاباً معيارياً. أما بقية المظاهر فنسأل الله أن نستطيع إتمامها في دراسة موسعة.

الهوامش

1) لعل من المناسب الاستشهاد هنا بعنوان كتاب لسعيد الغانمي: (الكنز والتأويل)، ففي مقدمته يشير المؤلف إلى أن «القراءة دائماً بحث للعثور على كنز... [ولكنها] كنوز لن تتجاوز حدود الكلمات» الغانمي، الكنز والتأويل، ص 5.

2) أو كما قال عنه غراهام هو «تنظيم شكلي أكثر صرامة» في مقابل النثر الذي عده تنظيماً شكلياً سائباً. غراهام هو، مقالة في النقد، ص 126. وهناك إشارة إلى شيء من هذه المعيارية في كتاب (معيارية العروض وإيقاعية الشعر) لعبدالمحسن فراج القحطاني، الصادر عن نادي جدة الثقافي 1416هـ.

3) هناك خلاف مثير حول العلاقة بين الشعر والحقيقة يمكن مراجعته عند غراهام هو، ص 92-101، وريتشاردز، العلم والشعر، ص 399-406.

4) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 189.

5) «فحقيقة كون التمييز بين الشعر والنثر واضحاً من حيث المبدأ لا تعني أن من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما. وليس مهماً أن نرسمها بدقة». غراهام هو، ص 122.

6) تجدر الإشارة إلى أن الشاعر غيّر حرف الروي في عجز البيت الخامس من هذه البنية الإيقاعية.

7) ابن القطاع الصقلّي، الشافي في علم القوافي، ص 105.

8) ينظر: ريتشاردز، ص 185-196.

9) ثمة أمور أخرى في النص تمثل مظهراً آخر من مظاهر الخروج على النظام الإيقاعي ؛ كالأصوات والتفعيلات، وسنرجئ الحديث عنها علّنا نفرد لها فيما بعد مكاناً مخصوصاً.

10) غراهام هو، ص 124. وريتشاردز، ص 194.

11) يرى ريتشاردز «استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول». مبادئ النقد الأدبي، ص 193.

12) يرى ريتشاردز أن الوزن «له أثر الإطار بدرجة كبرى، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة». مبادئ النقد الأدبي، ص 196.

13) غراهام هو، ص 123.

14) ابن رشيق، العمدة: 177/1. واستثنى من ذلك دخوله على البحر الخفيف أو الأعاريض القصار، كالهزج ومربوع الرمل، وما أشبه ذلك.

15) ابن القطاع الصقلي، ص 103.

16) المصدر نفسه ، ص 101.

17) المصدر نفسه، ص 103.

18) غراهام هو، ص 120.

19) Literary Terms, p: 180.

20) غراهام هو، ص 123

21) غراهام هو، ص 121.

مظان الدراسة

- *ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل ، بيروت،* 1972.

- *ريتشاردز ، أ. أ، مبادئ النقد الأدبي و العلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،* 2005.

- *الغانمي، سعيد، الكنز والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء،* 1994.

- *ابن القطاع الصقلي، الشافي في علم القوافي، تحقيق: صالح حسين العايد، دار إشبيليا، الرياض،* 1998.

- *هو، غراهام، مقالة في النقد الأدبي، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،* 1973.

- Baldick, Chris, Concise Dictionary Of Literary Terms, Oxford University Press, 1996.